

## Prefaci

*A l'antiga Grècia, la música, associada al cant i sovint també a la dansa, és un element sempre important d'un gran nombre i d'una gran varietat de manifestacions tant cíviques com privades. Des de les grans festivitats públiques fins a l'àmbit domèstic, tant en un context religiós com fora d'aquest, la música hi ocupa un lloc destacat. Tots els gèneres poètics estan associats a la música o, si més no, ho han estat en algun moment de la seva evolució. De fet, la música, sovint en forma de competicions, constitueix un dels trets característics de la cultura hel·lènica, arreu del món grec i tot al llarg de la seva prolongada història.*

*A diferència del que s'esdevé a Roma, on els músics semblen haver estat poc més que uns subalterns d'una consideració social dubtosa, a Grècia, la instrucció musical constitueix una part fonamental de la formació dels ciutadans. I, en veritat, la grandíssima activitat musical que es vincula a la rica i variada vida de la polis comporta la implicació directa i freqüent d'una part considerable de la població.*

*Una prova complementària de la importància de la música entre les activitats humanes és el paper que té en el mite i en la llegenda: les societats dels déus i dels herois ofereixen els correlats de la societat dels homes per a tota una llarga sèrie de manifestacions musicals. La poesia homèrica ja presenta un primer repertori de situacions. Així, no falta la música en el banquet dels déus, on les muses canten al so de la cítara d'Apol·lo (Ilíada I 601-604); i és amb música, cant i dansa, com els aqueus aplaquen aquest déu, a Crisa (Il. I 468-474); flauta i cítares, amb cants i danses també, són l'acompanyament en les bodes que figuren en l'escut d'Aquil·les (Il. XVIII 490-495); i Aquil·les mateix, finalment, amb la cítara i amb el seu cant, entreté els seus ocis de guerrer apartat de la guerra (Il. IX 185-191). L'Odissea, per la seva banda, il·lustra sobretot, amb les figures de Demòdoc i de Femi, la funció de l'aede en el context del banquet en la mansió aristocràtica.*

*Però cal retrocedir en el temps del mite fins als relats que parlen de la naturalesa divina i del caràcter primordial de la música. Cal retrocedir fins abans que Apol·lo hagi obtingut l'instrument amb el qual acompanya les muses en el banquet dels olímpics. Cal remuntar fins a la invenció de la lira per Hermes. Aquest és, com és ben sabut, un dels motius de l'Himne homèric a Hermes. Tot just nascut, el déu infant, com a primera acció de la seva vida, inventa la lira. Ara bé, la confecció de l'instrument no és pas un acte gratuït, sinó que forma part d'un pla concebut per Hermes amb la finalitat d'obtenir, per a ell mateix i per a Maia, la seva mare, els honors divins. En efecte, gràcies a la fascinació que el so de la lira exerceix sobre Apol·lo, Hermes obté un seguit de prerrogatives i, en definitiva, un lloc entre els altres déus, en virtut dels bescanvis i del pacte que estableix amb el seu germà. El primer cant que el déu entona amb el nou instrument és una celebració de la seva pròpia ascendència, de Zeus i de Maia (v. 57-61); i el cant amb el qual Hermes captiva Apol·lo és, significativament, un himne sobre l'origen dels déus i sobre els seus respectius honors, però en el qual honora, abans dels altres, Mnemòsine, mare de les muses. Així, tant la invenció de la lira per part d'Hermes com la seva acceptació entre els olímpics, dos dels moments capitals del relat, tenen el seu correlat en el contingut de sengles cants del déu. El procediment, que és sobretot una celebració del déu i de les seves capacitats excepcionals, és alhora una posada en valor de la música i del cant a través del relat dels seus orígens divins.*

*Alguns altres instruments musicals tenen també els seus relats mítics respectius, segons el conegut esquema del πρώτος εὑρετής. I encara més nombroses són les llegendes sobre conteses musicals entre humans i déus: històries d'hàbils músics que, ensuperbits, desafien imprudentment la divinitat i són indefectiblement castigats. La música —ens vénen a dir tots aquests relats— pertany a l'esfera del diví, i és als déus que ho devem, com tot allò que ens fa superiors a les bèsties.*

*També en la caracterització de l'heroi, la música exerceix un paper important, com ho mostren diferents episodis de la llegenda heroica. Així, com hem vist, Aquil·les, davant Troia, retirat dels combats, només troba consol o satisfacció en el cant i la música, i és així com ell mateix canta les glorioses gestes heroiques, ja que no pren part en la guerra que dona la glòria. L'escena ens fa present que calen dos elements previs i complementaris perquè l'execució musical sigui possible: l'aprenentatge de l'art musical i la possessió de l'instrument. Pel que fa a Aquil·les, és al mestratge del centaure Quiró que deu, juntament amb totes les seves altres habilitats, també la de la música, i aquesta no pas com un art menor o secundari: tal com diu Filòstrat, «perquè Quiró sap*

*que això (sc. la música) endolceix i nodreix els infants més que no la llet» (Imag. II 2, 4). Quant a l'instrument que Aquil·les fa sonar en les seves mans, la fòrminx, forma part del botí que l'heroi obtingué en saquejar la ciutat d'Eeció, Tebes de Mísia: un origen que contribueix a subratllar el valor excepcional d'un objecte que cal que sigui condigne del seu possessor.*

*El paradigma heroic d'educació, amb la música com a constituent de primera importància, configurà el model per a l'aristocràcia grega vigent durant segles; en una fase ulterior, ho esdevingué per a la polis entera. Per això el pa-pèr ètic que exerceix la música en l'oikos aristocràtic l'exercirà també com a element d'una gran importància per a l'educació dels ciutadans. La música constituïa, en efecte, una part essencial de la instrucció de l'home lliure, i a despit que també hi havia músics professionals, tota la ciutadania podia no únicament jutjar la qualitat de qualsevol manifestació musical, sinó també prendre-hi part, especialment com a elements de formacions corals.*

*Des de ben aviat, els grecs prengueren la música com a objecte d'estudi. En el pensament pitagòric, un cop establerta la relació entre els intervals musicals i els quatre primers nombres, la música es vincula amb el més pregon fonament del món; per això el seu estudi esdevingué un mitjà privilegiat per al seu coneixement íntim.*

*Plató subratlla encara més la dimensió ètica que la música sempre tingué per als grecs, i la sotmet, en el seu sistema filosoficopolític, a un estricte procés de depuració que n'afecta tant la forma com el contingut, atès que, en el seu pensament, l'efecte de la música sobre l'home no és transitori, sinó que deixa una empremta perdurable en el seu caràcter. Aquesta línia de pensament, que també recollí Aristòtil, és posada en dubte per altres corrents filosòfics, epicuris i escèptics, amb els quals la música s'allunya de la dimensió moral. Amb la professionalització d'aquest art, finalment, la música anà quedant relegada fora de la paideia i el seu exercici deixà de formar part essencial de la condició de ciutadà.*

*Quant a obres teòriques gregues sobre música, n'ha arribat fins a nosaltres un corpus important, el qual, juntament amb determinades dades iconogràfiques i arqueològiques, ha permès il·luminar i comprendre força aspectes tècnics —però no tots— de la música antiga.*

*Alguns elements de la música antiga han perviscut indubtablement tant en la música popular grega com en la d'ambdues esglésies, tot i que és difícil d'establir-ne bé la naturalesa i la proporció.*

*En un sentit ben diferent, la música occidental, com les altres arts, a partir del Renaixement i el Barroc, adoptà motius argumentals —històrics, mitolò-*

gics— procedents del món clàssic, notòriament amb la introducció del nou gènere dramaticomusical de l'òpera.

Els treballs aplegats en aquest recull responen a dues temàtiques distintes, aparentment unides tan sols per la seva pertinença comuna a l'àmbit musical. D'una banda, hom s'ocupa de l'importantíssim fenomen cultural que fou la música en l'antiguitat grecoromana, tant pel que fa a la realitat musical pròpiament dita com pel que fa a la reflexió teòrica que una llarga i rica tradició ja formulà en el seu temps i que arriba fins als nostres dies. D'altra banda, hom tracta sobre la persistent presència d'elements del llegat clàssic en la música occidental a través d'alguns dels moments i dels autors més destacats dels segles XVIII, XIX i XX. Però, tal com posen de manifest alguns dels treballs aquí reunits, més enllà de la filiació clàssica de molts dels elements —motius i personatges— de la música moderna i contemporània, aquesta s'explica en gran mesura com un diàleg intens i fructífer també amb la música antiga pròpiament dita —o amb la imatge que hom en podia tenir en cada moment.

L'article de Joan Silva («La paraula de les muses: poesia i música a la Grècia antiga») sintetitza d'una manera clara i precisa algunes de les conclusions que aquest investigador ha aportat a un camp tan complex com és el del ritme i la música de la poesia grega. Partint sobretot de l'anàlisi mètrica dels textos arcaics i clàssics, així com de les descripcions de diferents tractadistes antics, Silva estableix unes sòlides certeses quant als trets rítmics més destacables d'alguns gèneres poeticomusicals de l'antiga Grècia: l'hexàmetre dactílic, el díctic elegíac, el trímetre iàmbic, el tetràmetre trocaic catalèctic, el metre anapèstic i alguns dels versos jònics. Es tracta d'unes aportacions d'una gran importància per a la millor comprensió del ritme, un constituent fonamental de la riquíssima varietat de cants dels antics grecs.

Cristian Tolsa («La tradició de la teoria musical a la Grècia antiga») ofereix un panorama general i estableix les línies principals d'estudi en l'àmbit de la teoria musical grega al seu inici (la crítica antipitagòrica de Plató i, sobretot, de l'escola aristotèlica, així com els intents posteriors de superació d'aquesta polèmica) i al llarg de les èpoques imperial i tardoantiga. Es tracta d'un llarg recorregut històric que ressegueix la reflexió teòrica entorn de la música en aspectes com la pròpia definició del tema d'estudi, la sistematització en forma de compendis de tipus tècnic, comentaris i epítoms, fins a la constitució, ja en època bizantina, d'un peculiar cànon de textos teòrics: una mirada il·luminadora sobre uns temes problemàtics i intensament polèmics ja des de l'antiguitat.

Les formes i els usos del pandero en la tradició grecoromana, des de la perspectiva general de les antigues cultures mediterrànies, són objecte d'estudi

—musicològic, antropològic i iconogràfic— per Mauricio Molina («*Tympanum tuum Cybele: Pagan Use and Christian Transformation of a Cultic Greco-Roman Percussion Instrument*»); el seu treball, a més, aporta una teoria interessantíssima sobre la reinterpretació que d'aquest instrument féu el cristianisme. Tal com ho és en les cultures de l'Orient Pròxim, el pandero, en el món grecoromà, s'associa primordialment amb ritus de fertilitat de tipus popular, orgiàstic i extàtic, unes formes religioses criticades, en general, per filòsofs i pensadors a mesura que s'imposa una visió intel·lectual, espiritual de la divinitat. La presència de panderos en el culte al déu jueu posà en dificultats els pares de l'Església i els comentaristes de la Bíblia, hereus del pensament filosòfic grecoromà; la solució que saberen trobar per a aquest problema fou la interpretació al·legòrica del significat d'aquest instrument.

Ernest Marcos («*L'Alceste de Christoph Willibald Gluck: Eurípides i l'òpera de la reforma*»), després d'analitzar minuciosament el context històric i estètic, dissectiona l'obra que significà la consagració definitiva del moviment de renovació artística i musical que tingué com a projecte retornar a l'òpera seriosa l'esperit de l'antiga tragèdia grega. L'Alceste de Calzabigi-Gluck fou concebuda amb la voluntat de renovar l'òpera, tot rescatant-la dels excessos als quals havia arribat i que n'havien fet una simple exhibició de virtuosismes. Amb aquesta obra es posen els sòlids fonaments d'una «nova» òpera que es pretén hereva de la tragèdia grega, tot retornant la preeminència a la veu, a l'argument i a l'acció i concedint a la música la funció de servidora de la poesia. Poesia i música, així, constitueixen els dos pilars d'una creació dotada de sentit, que, en el cas de l'Alceste, és l'enaltiment de les virtuts espirituals inherents al matrimoni.

Francesc Cortès («*Torniamo all'antico*»: la temàtica clàssica a les òperes del canvi de segle a través d'Emporium») mostra com, malgrat els canvis d'orientació temàtica introduïts pel moviment romàntic, l'òpera se seguí nodrint, al llarg de la segona meitat del segle XIX, de motius històrics i llegendaris procedents del món clàssic, en els quals continuà trobant elements argumentals i temàtics per a bastir obres dotades de sentit per als nous temps. Cortès examina, des d'aquest punt de vista, el panorama de l'òpera catalana del tombant de segle; s'ocupa particularment d'Emporium, d'Enric Morera, amb llibret d'Eduard Marquina, i mostra com l'obra fou concebuda des d'alguns dels presupòsits del Noucentisme.

El cas singular i la figura gegantesca de Wagner, que trobà en la tragèdia grega la fórmula més propera a l'espectacle total que propugnava, són el tema d'estudi d'Enrique Gavilán («*Richard Wagner y el modelo griego*»). El tre-

*ball analitza no solament les creacions del músic saxó, sinó sobretot els seus escrits teòrics, dos aspectes que no sempre es corresponen de manera del tot coherent. A partir d'aquesta anàlisi, Gavilán posa en relleu fins a quin punt la tragèdia grega resultava actual com a model per al projecte artístic revolucionari de Wagner, i mostra com el músic, lluny de voler «ressuscitar» el teatre de l'antiguitat clàssica, reelabora aquells elements que, segons ell, el configuren en la seva essència —el mite, el cor, la música—, a fi d'obtenir una creació autènticament moderna.*

*El caràcter radicalment renovador, dintre de la modernitat del segle XX, d'un músic com Igor Stravinski és mostrat, amb una completa anàlisi històrica i tecnicomusical, per Joan-Carles Blanco. El seu treball («L'Oedipus rex d'Igor Stravinski») posa de manifest com, des de la més estricta avantguarda artística, es pogué continuar creant a partir dels més vetustos temes clàssics (Edip) i fins i tot amb la vella llengua llatina. A través de l'estudi minuciós i afinat de Blanco, es revelen els innovadors procediments emprats per Stravinski a fi de superar, amb Oedipus Rex, la forma del drama musical i d'aconseguir que música i paraula, tractades com a pura matèria sonora, reïxin a «traduir» tota la riquesa expressiva i significativa de la vella tragèdia de Sòfocles.*

*A propòsit d'una altra obra musical dels anys vint, Król Roger, Montserrat Reig té ocasió de mostrar («El rei Roger, de Szymanowski, en l'escena del segle XXI»), en primer lloc, el context històric, intel·lectual i musical del qual sorgeix aquesta creació, en especial pel que té d'«actualització» del mite i de la tragèdia clàssica (en el seu cas, sobretot, Les bacants, d'Eurípides). En segon lloc, Reig s'ocupa de les posades en escena de Król Roger portades a terme al llarg dels darrers vint anys, tot subratllant els diferents tractaments que en cada cas són observables, així com llur connexió amb les modernes tendències escèniques en el camp de l'òpera, que han anat concedint cada vegada un major protagonisme a la figura dels directors d'escena.*

*La música contemporània està representada en aquest recull per Luigi Nono. Celeste Araújo s'ocupa de l'última òpera del músic venecià i posa en relleu la manera com, en una creació tan revolucionària i avantguardista com aquesta, alena encara el mite grec («Los nombres de Prometeo. Mito y tragedia en la ópera de Luigi Nono Prometeo, tragedia dell'ascolto»). Després d'examinar els pressupòsits teòrics de Nono, Araújo explora aquesta creació, que si, d'una banda, en la radical modernitat dels seus plantejaments musical, dramàtic i escènic, es revela gairebé com una «antiòpera», de l'altra es proposa recuperar la tensió entre text i música, que constitueix, segons el seu autor, un*

*dels elements essencials del drama antic; d'aquí, també, l'èmfasi en la naturalesa sonora, auditiva de l'obra i en la importància que hi pren el silenci.*

*Aquesta sèrie de treballs, sota la forma de conferències, fou presentada, entre més, com a part de les activitats del curs d'estiu organitzat per la Societat Catalana d'Estudis Clàssics al llarg de la primera quinzena de juliol de 2010.*

Jaume ALMIRALL  
*Societat Catalana d'Estudis Clàssics*